

Stefano Mazzoni

*Nero tragicus cantor**

Abstract

The figure of Nero has yet to be fully historicized, without moralistic prejudices and rehabilitative interpretations. To circumscribe the survey to the History of Theatre is not at all restrictive. The spectacular context is strategic in order to achieve a correct interpretation of the nature and life of a *sui generis* Caesar. From this hermeneutic perspective the essay proposes, within a contextual point of view, a critical rereading of the primary sources regarding the *imperator scaenicus*: from the sunny, quadriga charioteer Nero, to the apollonian *citharoedus*, to the *tragoedus* anxious on stage.

La figura di Nerone è ancora da storicizzare appieno senza preconcetti unilineari: né moraleggianti né forzatamente riabilitanti. Circoscrivere l'indagine alla storia dello spettacolo non è riduttivo, anzi. La sfera spettacolare è strategica per interpretare correttamente l'indole, le opere e i giorni di un Cesare *sui generis*. In questa prospettiva ermeneutica il saggio propone, in un'ottica contestuale, una rilettura critica delle fonti primarie sull'*imperator scaenicus*: dal solare Nero *agitor* di quadrighe, all'apollineo *citharoedus* al *tragoedus* trepidante in scena.

Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici.
Orlando furioso XXXV 26

1. *Prologo*

Nel primo secolo dell'impero di Roma i *ludi scaenici* si fondavano in buona misura sulla prassi del repertorio, cioè sulla drammaturgia dell'attore e sulle abilità dei *performers*¹, mentre l'orizzonte d'attesa del pubblico era determinato *in primis* dalla passione per la danza come da una radicata cultura musicale e della «percezione

* Pubblico qui, con ampliamenti e corredo di annotazioni, la relazione presentata al Convegno di studi *Visioni dell'antico III* promosso dal Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e in Storia dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (Firenze, Facoltà di Lettere, Sala Comparetti, 7 ottobre 2011). Quella relazione fu riproposta all'Università degli Studi di Ferrara il 22 marzo 2012 nell'ambito delle attività I.U.S.S.-Ferrara 1391 (*Il greco a Ferrara*) e dei corsi di Filologia Classica e di Lingua e Letteratura Greca tenuti dalla gentile collega Angela M. Andrisano che qui ringrazio per quell'invito.

¹ Cf. SAVARESE (1996, LXI, LXXII-LXXV); SAVARESE (2007, 64); MAZZONI (2011, 25-30).

immediata»². Si pensi alla fortuna delle tragedie-concerto³, nonché alle applauditissime abilità dell'attore-danzatore, proteiforme star del pantomimo⁴.

Fu in questo contesto che si generò la sapienza scenica di Nerone⁵ (d'ora in poi Nero oppure N). L'enigmatico giovane principe che, come tutti sanno, governò l'impero nel giro d'anni dal 54 sino al 68 d.C., quando, agli inizi di giugno, nei pressi dell'Urbe, perì trentenne suicida⁶, con nella mente, credo, i fantasmi delle tre donne chiave di volta della sua esistenza: la madre invadente (la stratega Agrippina, discendente di Augusto); la moglie non amata (la troppo giovane Ottavia, figlia di Claudio padre adottivo di N); l'amante-sposa influente, bella colta sensuale, di età maggiore del principe (Poppea Sabina dai capelli d'ambra⁷, già moglie di Otone, dapprima amico di baldorie di Nero e poi sovrano di Roma nell'anno dei quattro imperatori).

2. Tre storiografi vs Nero

Vitale sapienza teatrale, quella dell'*imperator scaenicus*⁸ che si diletta di osservare attraverso uno smeraldo i combattimenti dei gladiatori⁹. Sapienza scenica, dicevo, da ricostruire e interpretare filtrando anzitutto i punti di vista ipercritici trasmessi da tre pilastri della storiografia antica:

- il grande Tacito degli *Annali*, sostenitore dei valori dell'occidente e capace di costruire la storia come una maestosa tragedia palaziale¹⁰;
- il lenticolare biografo dei Cesari, l'“entomologo” Svetonio¹¹;
- e, infine, il torrenziale Dione Cassio.

Nessuno di costoro fu testimone oculare delle vicende neroniane. Le loro ricostruzioni si basarono in larga misura su fonti pregresse oggi in massima parte perdute. E di ciò dobbiamo tener conto, lamentando l'impossibilità di incrociare le opere dei tre storici con la perduta storiografia coeva a Nero. Penso soprattutto al fondamentale Cluvio Rufo, lui sì testimone oculare delle *performances* del principe (Cluvio Rufo fu una sorta di maestro delle cerimonie di corte nel periodo in cui Nero

² DUPONT (1991, 110).

³ Vd. il sempre basilare KELLY (1996, 69-97).

⁴ Vd. e.g. MAZZONI (2012, 60-73).

⁵ Vd. e.g.: KELLY (1996, 78-88); KENNEL (1988, 239-51); BÉLIS (1989, 747-68); BARTSCH (1994, *passim*); ARNAUD (2004, 275-306); GARELLI-FRANÇOIS (2004, 353-68). Proficua per la storia dello spettacolo la monografia di CHAMPLIN (2005, con la precedente bibliografia: 367-98). Spunti fecondi di riflessione offrono VEYNE (2007, 32-36) e CARANDINI (2010, 239-60). Infine, in sintesi: PÖHLMANN (2008, 35-36); GIARDINA (2011, 18s.); REA (2011, 202-17). Non ritengo opportuno convocare qui ulteriori referenze.

⁶ Si veda e.g. la puntuale ricostruzione di CHAMPLIN (2005, 64-68).

⁷ Cf. Plin. *Nat.* XXXVII 50 (ed. CORSO-MUGELLES-ROSATI 1988, 774).

⁸ Plin. *Pan. Tr.* 46, 4; cito da LENAZ-RUSCA-FAELLI (2005⁴, vol. II, 1032).

⁹ Cf. Plin. *Nat.* XXXVII 64 (ed. CORSO-MUGELLES-ROSATI 1988, 782).

¹⁰ Cf. GRIMAL (1991, 11, 291, 299, 320).

¹¹ Cf. CANALI (1993, 155-62).

calcò le scene, esercitando tale funzione sia a Roma, sia in occasione del viaggio imperiale in Grecia)¹². Opere perdute, dicevo, menzionate dal medesimo Tacito¹³, e poi svanite nel naufragio del mondo classico. Scriveva Flavio Giuseppe: «molti hanno scritto la storia di Nerone; alcuni mentendo per benevolenza; altri per odio contro di lui, riprovevoli anch'essi; e non mi meraviglia che abbiano mentito, giacché mentirono anche a proposito dei suoi predecessori, sebbene scrivessero molto tempo dopo di essi»¹⁴. Un giudizio condivisibile, espresso da un testimone ben informato presentato a N da Alituro, un mimo di stirpe giudaica protetto dall'imperatore¹⁵. Resta da dire, per concludere questo primo punto, che la storiografia antica, è noto, fu compattamente filosenatoria e antimperiale, dando voce al punto di vista degli sconfitti, non a quello dei vincitori¹⁶. E così il Nero storico è ancora da storicizzare appieno, senza preconcetti unilineari: né moraleggianti né forzosamente riabilitanti né, tantomeno, ancorati alla plurisecolare leggenda nera, innescata da Plinio il Vecchio¹⁷, che faceva esclamare a Sade: «O Nerone! Lascia che io veneri la tua memoria!»¹⁸.

3. Strategie d'immagine e storia dello spettacolo

Durante il suo breve regno N vagheggiava un progetto inedito: riconciliare nella propria regale persona le istanze politiche e culturali dell'estroverso e sanguigno bisnonno filelleno Marc'Antonio (nuovo Dioniso e discendente, narra la leggenda, da Ercole), con quelle del trisavolo, l'alfiere freddo e calcolatore dell'età dell'oro: il divo Augusto/Apollo discendente dall'eroico Enea e dunque da Venere *genetrix*, la capostipite della *gens* Giulia, e fondatore a sua volta, con Livia, della dinastia giulio-claudia. Un disegno ardito di fusione-attualizzazione della memoria che superava radicate dicotomie famigliari (si ricordi Caligola che preferiva esser considerato discendente piuttosto di Antonio che di Ottaviano)¹⁹. Di più. Una "ingegneria" mitopoietica, o se si preferisce un'originale accorta strategia d'immagine, unificante nel corpo gioioso del giovane sovrano due filiere sino ad allora divergenti nella storia di Roma. Semplificando (me ne scuso): l'apollineo e il dionisiaco²⁰. Filiere che si riflettono esemplarmente nello specchio rivelatore dei *ludi* neroniani. Circoscrivere l'indagine alla storia dello spettacolo non è riduttivo, anzi. La sfera spettacolare è strategica per interpretare correttamente l'indole, le opere e i giorni di un Cesare che

¹² Cf. Dio Cass. LXIII 14, 3 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 533); WARMINGTON (1973, 12).

¹³ Tac. *Ann.* XIII 20, 2 (ed. PIGHETTI 1994, 180); GRIMAL (1991, 289-90); CHAMPLIN (2005, 51-57).

¹⁴ Ios. *Fl. Ant.* XX 8, 3; cit. in MAZZARINO (2010, 173).

¹⁵ Cf. Ios. *Fl. Vita* III (in BONARIA 1965, 216, lemma 224).

¹⁶ Cf. e.g. WARMINGTON (1973, 7s.).

¹⁷ Cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI (2007, 146-55).

¹⁸ *Jiuliette*. E, aggiungo, senza cadere in anacronismi: Nerone fu «la prima pop star della storia», si legge in un libro forse troppo accattivante: HOLLAND (2004², 11).

¹⁹ Cf. PANI (1991, 236s.). Su Caligola e.g.: WINTERLING (2005).

²⁰ Cf. GRIMAL (1991, 293); CHAMPLIN (2005, 222).

intendeva ellenizzare-orientalizzare il *caput mundi* dando vita a una nuova splendida *Urbs*. Un eroico *conditor urbis*²¹.

4. *L'imperatore auriga e artista scenico*

Consapevoli di ciò immaginiamo Nero principe-artista e *performer*. Si pensi:

1) a N solare auriga di quadrighe, ma sarebbe meglio dire *agitator* (il termine auriga, o *bigarius*, designava chi si cimentava con le bighe considerate dai romani un esercizio propedeutico)²², fiero di esibirsi con il colore della prediletta fazione *prasina* (i Verdi) nell'arena del circo Massimo sparsa di crisocolla²³;

2) a N apollineo *citharoedus*, vale a dire al cantante-solista tragico che si accompagnava con la citara "romana" (uno strumento cordofono a plettro spesso impropriamente confuso con la cetra)²⁴;

3) al *tragoedus*, cioè a N attore-cantore di brani di tragedie.

Un triplice talento in "carriera". Mentre, lo vedremo in conclusione, Nero non fu un pantomimo, *id est* un attore-danzatore (come talvolta si ripete).

N si rivelò come pubblico *tragoedus* nel 66-67, in Grecia. Il che non stupisce. Il passaggio del principe dal dilettantismo al "professionismo" aveva avuto luogo tre anni prima, nel 64. Ci torneremo.

Cosa significa sul piano storico-culturale tale vocazione allo spettacolo e all'esibizione teatrale? Quali le ragioni di fondo a essa sottese? Davvero, come è stato autorevolmente asserito da Santo Mazzarino, si trattò soltanto d'una «imperiale fisima [...] alla maniera ellenista»?²⁵ Non credo. E allora: perché Nero inseguiva gli applausi dei teatri scardinando le regole e i pregiudizi dell'aristocrazia romana praticando un'arte – l'arte della scena – giudicata riprovevole da quella oligarchia? Perché l'imperatore scandalizzava il ceto senatorio mettendo a rischio il suo stesso governo? Perché si assimilava iconograficamente ad Apollo citaredo su monete (assi) coniate a Roma e a Lugdunum?²⁶ Perché le statue di N scolpite in *citharoedico habitu* erano dislocate nel palazzo imperiale?²⁷ Insomma, cosa voleva N? Quale idea e che immagine di sé voleva trasmettere? Infine: come dobbiamo interpretare quelle sue esibizioni pubbliche? Abbozziamo qualche risposta.

²¹ Cf. DI BRANCO (1996, 117-19).

²² Cf. DE MATTEIS (2003, 306).

²³ Cf. Plin. *Nat.* XXXIII 90 (ed. CORSO-MUGELLES-ROSATI 1988, 60); vd. anche Svet. *Nero* XXII 2 (ed. WARGMINTON 2003², 7, 51); Dio. Cass. LXIII 6, 3 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 517); e cf. e.g. CHAMPLIN (2005, 152); MARCATTILI (2009, 218).

²⁴ Per le caratteristiche tecniche della citara "romana": BÉLIS (1989, 766).

²⁵ MAZZARINO (2010, 181).

²⁶ Cf. PERASSI (2002, 48-51 e fig. 16).

²⁷ Svet. *Nero* XXV 2 (ed. WARGMINTON 2003², 9).

5. Sotto il segno di Apollo

Un primo spunto di riflessione lo offre Tacito, ingegnosamente illustrando i comportamenti del principe *post* 59, cioè dopo l'assassinio della madre Agrippina:

Da gran tempo Nerone nutriva il desiderio di guidare una quadriga e, insieme, la passione non meno spregevole di cantare accompagnandosi con la cetra [citarra], come fanno gli attori sulla scena. Egli ricordava che il gareggiare con i cocchi era stata un'arte degna dei re, praticata dagli antichi condottieri e inoltre celebrata dai canti dei poeti e destinata a onorare gli dei. Quanto ai canti, essi erano sacri ad Apollo e appunto in veste di cantore con la cetra appariva rappresentato, sia nelle città greche, sia nei templi di Roma, quel dio veneratissimo signore della divinazione²⁸.

Da tempo, dice Tacito, un sogno di antica maestà – regale eroica²⁹ apollinea – si aggirava nella mente del giovane principe. Una sorta, per così dire, di sogno “ricorrente” in cui Nero si autorappresentava compiaciuto, nel recinto della psiche, come un sovrano-auriga in gara, degno dell'epica antica, come un musico-cantante d'eccezione, alla maniera greca, svelando così le sue magne ambizioni estetizzanti: di re, di condottiero, di emulo di Apollo, anzi di Nuovo Apollo. E si sa che nel «pensiero greco la musica è inseparabile dalla gloria e dalla regalità»³⁰. Perseguiva l'eroico cammino della gloria, N. È questo un nodo strategico per tentare di comprendere il senso profondo e simbolico della tenace passione performativa del principe: sovvertitore impertinente, giusta ancora Tacito, del *mos maiorum*, ma, si aggiunga, ideatore-veicolatore di un tentativo grandioso di rinnovamento culturale e di mutamento dello stile di vita e dei comportamenti: *laetitia vs gravitas*³¹.

6. Panico da palcoscenico

Nero fu un *citharoedus* e un *tragoedus* “professionista” intriso di gusto greco. Da un lato, dunque, ripeto, il cantore solista di un'aria tragica che si accompagnava con la *cithara*. Dall'altro, l'attore-cantante, interprete canoro monologante dei ruoli della *tragoedia cantata*, il quale talvolta poteva cimentarsi anche nel dialogo parlato³². Si ricordino i prologhi in forma di dialogo trasmessi dal papiro Michigan³³.

«L'ho sentito spesso cantare, fare gli annunci [in veste di araldo] e recitare una tragedia», raccontava sprezzante il ribelle Vindice³⁴. Non si perda di vista, allora, nella

²⁸ Tac. *Ann.* XIV 14, 1 (ed. PIGHETTI 1994, 259).

²⁹ Per lo *status* eroico di Nero, *e.g.*: DI BRANCO (1996, 107-22).

³⁰ GRIMAL (1991, 326).

³¹ Cf. PANI (1991, 248-50).

³² Cf. KELLY (1996, 77, 85-88).

³³ DAGM 42-43; vd. PÖHLMANN (2008, 34).

³⁴ Dio Cass. LXIII 22, 5 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 545, 547).

tournée in Ellade³⁵, Nero *tragoedus* trepidante perfezionista in palcoscenico nel ruolo di Creonte o di Edipo: timorosissimo di impaperarsi, preoccupatissimo sia per l'entrata in scena che per il suo costume e lo scettro³⁶. Di più: durante una tragedia, recitata forse a Olimpia nel 67³⁷, «essendogli caduto a terra lo scettro, pur avendolo immediatamente raccolto», temeva d'«essere escluso dal concorso per quella pecca», annota Svetonio³⁸. Panico da palcoscenico?³⁹ Probabile. Tant'è che in gara l'imperatore, scrive Svetonio, «era tanto ossequiente al regolamento che non osava mai sputare e si asciugava il sudore della fronte col braccio»⁴⁰. Zelo che trova riscontro in Tacito. Roma, *Neronia* alla greca del 65⁴¹. Il principe-citaredo

rientrò in teatro attenendosi a tutte le norme dei suonatori di cetra [citarra]: non sedersi anche se si è stanchi, non detergersi il sudore se non con la veste che si indossa, non lasciar vedere al pubblico nessuna secrezione della bocca o del naso. Infine, piegatosi in ginocchio, fece con la mano un cenno di rispettoso ossequio verso quella accozzaglia di gente e si dispose ad aspettare il verdetto con finta trepidazione⁴².

Una tagliente caricatura tratteggiata da Tacito in funzione di un'artificiosa tesi preconcepita antineroniana. Tralascio di soffermarmi sul tono sprezzante nei confronti della folla-pubblico e sulla denigratoria chiosa che il principe simulasse l'ansia (*facto povere*) sul proscenio del teatro di Pompeo⁴³, limitandomi a osservare che, a ben vedere, N, umile e ansioso, si esibiva in quello spettacolo con impegno e rispettando il “galateo” dei professionisti della scena.

7. Napoli 64 d.C.: Nero citaredo

Rammento poi che nel 64 Nero aveva debuttato in pubblico nel teatro affollato dell'ellenissima Napoli cantando in greco al suono della sua amata *cithara*⁴⁴. Un'arte complessa quella del citaredo. Si legga Quintiliano:

I suonatori di cetra [citarra] non badano forse nello stesso tempo alla memoria, al suono della voce e alle diverse modulazioni, mentre con la destra scivolano su alcune corde, con la sinistra ne pizzicano altre, le trattengono, le lasciano andare, e

³⁵ Al riguardo: KENNEL (1988) e qui avanti nel testo.

³⁶ Cf. Phil. *Vita Apoll.* V 7 (ed. DEL CORNO 2011⁶, 224); KELLY (1996, 84); CHAMPLIN (2005, 131s.).

³⁷ Cf. *ivi* 131.

³⁸ Svet. *Nero* XXIV 1; cito da DESSÌ-LANCIOTTI (1982, vol. II, 593).

³⁹ Prendo in prestito parole di KELLY (1996, 84).

⁴⁰ Svet. *Nero* XXIV 1 (ed. DESSÌ-LANCIOTTI 1982, vol. II, 593).

⁴¹ Sui *Neronia*, e.g.: STIRPE (2005, 249-53).

⁴² Tac. *Ann.* XVI 4, 3s.; cito da PIGHETTI (1994, 437); e vd. BÉLIS (1989, 753s.); CHAMPLIN (2005, 97).

⁴³ Che si tratti del teatro del Magno mi pare ipotesi economica: cf. e.g. Plin. *Nat.* XXXVII 19 (ed. CORSO-MUGELLESIS-ROSATI 1988, 756); Tac. *Ann.* XIII 54, 3 (ed. PIGHETTI 1994, 228). Si ricordi, a ulteriore conferma, l'uso neroniano del teatro di Pompeo nel 67 (vd. avanti nel testo).

⁴⁴ Vd. Tac. *Ann.* XV 33, 3 (ed. PIGHETTI 1994, 370, 372); Svet. *Nero* XX 2 (ed. WARGMINTON 2003², 6s.).

il piede, neanche questo inoperoso, batte il tempo: tutto ciò non avviene forse simultaneamente?⁴⁵

E Vitruvio ricorda che nei pubblici teatri lignei di Roma i citaredi che intendevano «cantare con un suono superiore» si rivolgevano «verso le porte della scena», ricevendo «dal loro aiuto la risonanza della voce»⁴⁶.

Non sarà fuor di pertinenza immaginare il principe in scena in *illo suo scaenico habitu*⁴⁷; vale a dire, nel caso specifico, appunto, in costume da citaredo⁴⁸: un chitone lungo e ampio, ispirato all'iconografia di Apollo, nonché alti coturni⁴⁹. Il che fa pensare a una postura prevalentemente statica. Resta che, se prestiamo fede a un trattatello pseudo-luciano, N si muoveva bene in palcoscenico⁵⁰. Ancora. Svetonio parla di voce *exigua e fusca*⁵¹, omettendo di dire che la *vox fusca* (rauca cupa velata) era efficace in pubblico (lo assicura Quintiliano parlando, sulla scia di Cicerone, di Marc'Antonio)⁵². D'altronde, Isidoro il Cinico affermava che Nero cantava bene⁵³.

A Napoli il principe-citaredo cantò più volte e per diversi giorni⁵⁴, incoraggiato dal fatto di trovarsi in una «città greca»:

[...] non osò fare il suo esordio a Roma, ma scelse Napoli, in quanto città greca; e di lì, dopo il debutto, progettava di passare in Acaia e di ottenerci le famose corone, sacre fin dall'antichità, per strappare poi, grazie alla sua fama così accresciuta, gli applausi dei suoi concittadini. Il teatro di Napoli, quindi, apparve gremito di gente del luogo, accorsa in massa insieme agli abitanti delle colonie e dei municipi più vicini attirati dalla fama di quell'avvenimento, oltre che di dignitari e funzionari del seguito imperiale e infine di manipoli di pretoriani⁵⁵.

Sin qui Tacito.

8. Training giovanile nell'Urbe

Nel decennio precedente il figliastro di Claudio aveva preparato scrupolosamente il decisivo debutto pubblico napoletano:

⁴⁵ Quint. *Inst. orat.* I 12, 3; cito da BETA-D'INCERTI AMADIO (2007, vol. I, 145).

⁴⁶ Vitr. *De arch.* V 5, 7; cito da GROS (1997, vol. I, 569).

⁴⁷ Svet. *Nero* XXXVIII 2 (ed. WARGMINTON 2003², 14s.).

⁴⁸ Cf. a riscontro Dio Cass. LXII 18, 1 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 482). A conferma: KELLY (1996, 79); CHAMPLIN (2005, 100).

⁴⁹ Cf. ancora KELLY (1996, 79); CHAMPLIN (2005, 101).

⁵⁰ Cf. *Nerone o il taglio dell'Istmo* 6. Il trattatello pseudo-luciano è attribuito a uno dei tre Filostrati.

⁵¹ Svet. *Nero* XX 1 (ed. WARGMINTON 2003², 6).

⁵² Cf. Quint. *Inst. orat.* XI 3, 171 (ed. BETA-D'INCERTI AMADIO 2007, vol. II, 688). Cicerone (*Brutus* 141) utilizza l'aggettivo *subrauca* (ed. MALCOVATI-BARONE-CANCELLI 2007, 114). Sulla voce di Nero: BÉLIS (1989, 749s., 752, 757); DI BRANCO (1996, 115); WARGMINTON (2003², 48); CHAMPLIN (2005, 75, 319 n. 11).

⁵³ Cf. Svet. *Nero* XXXIX 3 (ed. WARGMINTON 2003², 15).

⁵⁴ Cf. Svet. *Nero* XX 2s. (ed. WARGMINTON 2003², 6s.); BELIS (1989, 752); CHAMPLIN (2005, 99, 240s.).

⁵⁵ Tac. *Ann.* XV 33, 2s.; cito da PIGHETTI (1994, 371, 373).

Durante l'infanzia, tra gli altri studi, era stato anche istruito nella musica; appena asceso all'impero, chiamò immediatamente presso di sé Terpno, il citaredo allora più quotato, e per parecchi giorni di seguito, dopo cena, rimase seduto accanto a lui che cantava, passando così la maggior parte della notte. Cominciò anche a comporre e a esercitarsi personalmente, senza nulla tralasciare di quanto usano fare gli artisti per conservare o rinforzare la voce. Rimaneva anche sdraiato supino, con una lastra di piombo sul petto, e si faceva purgare l'organismo con clisteri ed emetici, astenendosi dalla frutta e dai cibi nocivi. Finalmente, entusiasta dei propri progressi, [...] *decise di esibirsi sulla scena*⁵⁶.

Ulteriori frammenti citaredici sui quali, per brevità, non indugio.

9. Nero e Helios

Insisto invece sul neroniano uso del teatro di Pompeo Magno nella versione configurata dai restauri di Augusto e di Tiberio e di Claudio⁵⁷. Roma, maggio del 66, cerimonie in onore del dinasta-*magus* Tiridate d'Armenia devoto a Mitra, dio della luce⁵⁸. Annota Dione Cassio:

[...] si tenne anche una celebrazione in teatro: non solo il palcoscenico ma anche l'intera area interna dell'edificio venne coperta d'oro, come del resto venivano adornate d'oro tutte le strutture mobili che vi venivano introdotte, ragion per cui attribuiscono a quel giorno medesimo l'epiteto di "dorato". I tendoni che erano stati stesi per proteggere dai raggi solari erano di porpora e nel mezzo di essi vi era ricamata un'immagine di Nerone che conduceva un cocchio e, intorno a lui, delle stelle d'oro splendenti⁵⁹.

Si colga, anzitutto, la funzione ideologica e simbolica dello splendore dell'oro. E poi: al centro dei *vela* di porpora del più grande ed ellenistico dei teatri di Roma il più nobile degli *agitatores* splendeva in pieno giorno sulla quadriga del Sole. Nero e Helios⁶⁰, come nel teatro di Cerveteri nel quale sveltava una statua loricata dell'imperatore decorata con la medesima iconografia⁶¹. Immagini allusive: arte e potere, politica e spettacolo. La tradizione apollinea augustea era stata rinnovata. Si pensi altresì alla sala rotonda dei banchetti della *Domus Aurea* attrezzata con foderatura della copula ruotante

⁵⁶ Svet. *Nero* XX 1; cito da DESSI-LANCIOTTI (1982, vol. II, 585). Corsivo mio. Dissento su questo punto da GARELLI-FRANÇOIS (2004, 357 e n. 17) che giudica mero *topos* la notizia svetoniana circa il rapporto tra il principe e il citaredo Terpnus. Per la lamina di piombo utilizzata da Nero per potenziare la voce vd. anche Plin. *Nat.* XXXIV 166 (ed. CORSO-MUGELLESII-ROSATI 1988, 276).

⁵⁷ Cf. MONTERROSO CHECA (2010, 333, 335).

⁵⁸ Cf. PANI (1991, 247); DI BRANCO (1996, 116s.); CHAMPLIN (2005, 291).

⁵⁹ Dio Cass. LXIII 6, 1s.; cito da SORDI-STROPPA-GALIMBERTI (2006³, 517); e vd. Plin. *Nat.* XXXIII 54 (ed. CORSO-MUGELLESII-ROSATI 1988, 42); Svet. *Nero* XIII 2 (ed. WARGMINTON 2003², 5).

⁶⁰ Cf. e.g. PANI (1991, 247s.); CHAMPLIN (2005, 154, 223, 292s.).

⁶¹ Cf. FUCHS (1989, 68-70 e figg. 49-55); CADARIO (2011, 176s. e fig. 1, 185, 188); MAZZONI (2011, 30, 34). La scultura è custodita nei Musei vaticani (inv. 9948).

come la volta celeste⁶². Nero *cosmocrator*⁶³. Questa l'immagine di sé che il principe dava in quel periodo. Denso di aspettative, certo, ma che nel 65 aveva registrato, alla fine dei *Neronia*, la morte di Poppea che precipitò N nell'infelicità e nella solitudine. Il principe in persona celebrò l'elogio funebre e il corpo di Sabina, scrive Tacito, «non fu cremato secondo l'uso romano, ma imbalsamato e impregnato di profumi come era consuetudine dei re stranieri»⁶⁴, vale a dire secondo i costumi, carissimi alla coppia, dei sovrani orientali. Giova allora rammentare il filosofo Cheremone di Alessandria, maestro di Nero, astrologo e sacerdote di culti egizi⁶⁵.

10. Tragicus cantor in Ellade

Si è accennato alla tournée di Nero in Ellade nel 66-67. Nel 66, ormai, a dire di Dione Cassio, Roma «non gli bastava più, come neppure il teatro di Pompeo e il grande Circo»⁶⁶ (il Massimo). E, si è detto, l'assenza di Poppea pesava su N. Che sappiamo di quel tour in Grecia accuratamente preparato?⁶⁷ Sappiamo anzitutto che l'imperatore gareggiò in numerose città. A Nicopoli, ad esempio: la città fondata dall'avo Ottaviano in memoria della decisiva vittoria di Azio del 2 settembre del 31 a.C.⁶⁸. A Nicopoli, dicevo, N si esibì sia come citaredo che nel ruolo di *tragoedus* e nelle vesti di araldo⁶⁹. Di norma, peraltro, fu Cluvio Rufo l'araldo delle *performances* elleniche di N⁷⁰. Sappiamo inoltre che

durante il viaggio in Acaia al seguito di Nerone, mentre l'imperatore cantava, Vespasiano si allontanava troppo spesso o, se rimaneva, si addormentava. Nerone quindi, gravemente offeso, gli aveva proibito non soltanto di farsi vedere a corte, ma anche di esser presente durante le pubbliche udienze⁷¹.

L'episodio, apparentemente aneddótico, incuriosisce: un'artista scarso o uno spettatore pessimo?

Ma soffermiamoci sui *ruoli tragici* maschili e femminili di Nero in tournée. Per brevità tralascio il problema dei costumi e della tipologia materica delle maschere⁷²

⁶² Cf. Svet. *Nero* XXXI 2 (ed. WARGMINTON 2003², 11). Per l'ipotesi d'ubicazione e di configurazione della sala della *Domus* con foderatura girevole della cupola: CARANDINI (2010, 250 e fig. 109 a p. 321 [ipotesi di ricostruzione], 253, 256 e fig. 88 a p. 257, 260, 291). Sulla simbologia della *Domus Aurea*, e.g.: MUSTI (2008, VIII-IX, 29ss.).

⁶³ Cf. GRIMAL (1991, 324); GARELLI-FRANÇOIS (2004, 365).

⁶⁴ Tac. *Ann.* XVI 6, 2; cito da PIGHETTI (1994, 439).

⁶⁵ Cf. PANI (1991, 248 n. 39).

⁶⁶ Dio Cass. LXIII 8, 3; cito da SORDI-STROPPA-GALIMBERTI (2006³, 521).

⁶⁷ Cf. e.g. BÉLIS (1989, 754); GRIFFIN (1994, 189).

⁶⁸ Cf. e.g. STIRPE (2005, 274s.).

⁶⁹ Cf. KENNEL (1988, 240).

⁷⁰ Cf. Dio Cass. LXIII 14, 3 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 533).

⁷¹ Svet. *Vesp.* IV 4; cito da DESSÌ-LANCIOTTI (1982, vol. II, 727); e cf. BÉLIS (1989, 758); PANI (2003, 29, 64); WALLACE-HADRILL (2009, 305).

⁷² Per il quadro di riferimento, e.g.: MAZZONI (2005, 158-83).

usate da N. Ricordo tuttavia che Nero amava impreziosire di perle le maschere di scena⁷³. Ed è probabile che l'imperatore-*tragoedus* calzasse in palcoscenico bassi stivaletti (*embatai*)⁷⁴. Giusta Dione Cassio, le

maschere che egli indossava talora riproducevano le sembianze di coloro di cui interpretava il ruolo, altre volte, invece, rassomigliavano alla sua stessa persona; le maschere dei personaggi femminili, invece, erano tutte modellate sulle fattezze di Sabina, in modo tale che anch'essa, sebbene fosse morta, partecipasse allo spettacolo. Il suo modo di recitare, di muoversi e di simulare la sofferenza dei drammi era uguale alle interpretazioni che ne davano comunemente anche altri attori [...]⁷⁵.

Si noti l'accomunare l'arte scenica del principe-*tragoedus* a quella di «altri attori». Segnale, stimo, che il solistico recitare neroniano non si allontanava dallo standard dei professionisti. Il che dà da pensare in positivo. E Nero in *performance*, scrive Filostrato, in terra di Grecia era «posseduto» dal «suo ruolo»⁷⁶. Dobbiamo credergli? Ma procediamo. Svetonio riferisce che N

cantò anche brani di tragedie, personificando eroi e dèi, e anche eroine e dee, e servendosi di una maschera che riproduceva le sue fattezze o quelle delle donne che in quel momento erano le sue amanti [si noti la differenza con Cassio Dione]. Cantò tra il resto *Il parto di Canace, Oreste matricida, Edipo cieco ed Ercole furioso*⁷⁷.

Anche Dione ricorda che N interpretava per lo più Edipo, Ercole, Oreste (e aggiunge le parti di Tieste e di Alcmeone)⁷⁸. Dice inoltre, in accordo con Svetonio, che il principe recitò la parte di Canace partoriente⁷⁹. Giovenale accenna al costume tragico di Tieste e alle maschere di Antigone o Melanippe (*longum tu pone Thyestae / syrma vel Antigones aut personam Melanippes*)⁸⁰ e Filostrato alle parti di Creonte e di Edipo⁸¹. Eroi ed eroine. E, in più ampie campiture, va sottolineata la filiera Nero-Ercole mutuata dal bisnonno del principe, il carismatico Marco Antonio⁸².

⁷³ Cf. Plin. *Nat.* XXXVII 17 (ed. CORSO-MUGELLES-ROSATI 1988, 754).

⁷⁴ Dio Cass. LXIII 22, 4 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 544); KELLY (1996, 79).

⁷⁵ Dio Cass. LXIII 9, 5s.; cito da SORDI-STROPPA-GALIMBERTI (2006³, 525). Mio il corsivo.

⁷⁶ Phil. *Vita Apoll.* V 7 (ed. DEL CORNO 2011⁶, 224).

⁷⁷ Svet. *Nero* XXI 3; cito da DESSÌ-LANCIOTTI (1982, vol. II, 587, 589); e cf. KELLY (1996, 78 n. 27); WARGMINTON (2003², 50).

⁷⁸ Cf. Dio Cass. LXIII 9, 4 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 523, 525); e vd. i versi anonimi in greco, assimilanti Nero a Oreste e ad Alcmeone, registrati da Svet. XXXIX 2 (ed. WARGMINTON 2003², 15).

⁷⁹ Cf. Dio Cass. LXIII 10, 2 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 527).

⁸⁰ Giov. *Sat.* VIII 228s.; cito da CANALI-BARELLI (2004⁸, 180); e cf. KELLY (1996, 79 e n. 34); GARELLI-FRANÇOIS (2004, 358).

⁸¹ Phil. *Vita Apoll.* V 7 (ed. DEL CORNO 2011⁶, 224).

⁸² Su Antonio, e.g.: TRAINA (2003).

Questo, in sintesi, ciò che sappiamo del repertorio dell'imperatore *tragicus cantor*. Un manipolo di notizie in larga misura desunto, con ogni probabilità, da una medesima fonte (Cluvio Rufo?)⁸³. Un repertorio "impalcato", proficuo ribadirlo, non con tragedie integrali bensì con pezzi antologici incardinati su brani solistici ("arie"). È probabile tuttavia che in alcuni casi Nero fosse coadiuvato in scena da un secondo attore (e talvolta da un terzo). Si pensi all'indispensabile guida di Edipo cieco. Mentre è certa la presenza di un auleta che accompagnava il protagonista della tragedia cantata⁸⁴. Sicché «il *tragoedus* ricopriva il ruolo principale in una piccola scena d'insieme»⁸⁵, all'insegna di «un idioma musicale greco-romano»⁸⁶.

Quando N recitava indossando maschere raffiguranti il proprio volto nessuno degli spettatori nutriva dubbi: «Nerone era Oreste il matricida, Oreste era Nerone; Nero era Edipo, l'uomo che aveva ucciso suo padre e sposato sua madre»⁸⁷; Nero, infine, era il girovago matricida Alcmeone perseguitato dalle Furie⁸⁸. La differenza tra la vita e il teatro si faceva impalpabile: «mitologizzando se stesso e il suo delitto», N si distanziava da esso avvolgendosi nel manto di un *antico eroe tragico*. Lo scopo, è stato acutamente osservato, «non era dimostrare la sua innocenza, ma accettare la colpevolezza e giustificarla»⁸⁹ agli occhi del mondo. Per non dire del ridare vita scenica a Poppea.

11. Νέρων περιόδονίης

Dione Cassio scrive che durante il viaggio in Acaia l'imperatore non si recò né ad Atene né a Sparta, mal sopportando le spartane leggi di Licurgo e temendo la vendetta delle Erinni⁹⁰. La notizia non è attendibile appesa com'è al filo dell'enfasi e dell'aneddoto, nonché a un *topos* della tragedia attica (e non solo: si pensi all'anonima *Octavia, praetexta* con l'ombra di Agrippina nei panni di Erinni)⁹¹.

In realtà l'itinerario neroniano fu dettato anzitutto dal desiderio del principe di percorrere, invincibile, la *periodos* (il "circuito") dei magnifici agoni panellenici⁹², appositamente accorpati per l'occasione specialissima in un solo anno⁹³. Nero aristocratico *periodonikes*, dunque. Era questo, è noto, l'ambito titolo conferito al

⁸³ Cf. le precisazioni di CHAMPLIN (2005, 100-101, 326 n. 87 e n. 88).

⁸⁴ Cf. PÖHLMANN (2008, 35s.).

⁸⁵ *Ivi* 35.

⁸⁶ *Ivi* 36.

⁸⁷ CHAMPLIN (2005, 125); vd. anche BÉLIS (1989, 759s.); DEGL'INNOCENTI PIERINI (2007, 143s.).

⁸⁸ Sul neroniano personaggio di Alcmeone: CHAMPLIN (2005, 128s.).

⁸⁹ *Ivi* 133. Su Nero eroe tragico, e.g.: DI BRANCO (1996, 107-22).

⁹⁰ Cf. Dio Cass. LXIII 14, 3 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 533); KENNEL (1988, 239ss.).

⁹¹ Cf. DEGL'INNOCENTI PIERINI (2007, 144s. e n. 50).

⁹² Cf. Dio Cass. LXIII 8, 3 (ed. SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³, 520); e vd. KENNEL (1988, 242-45);

⁹³ Cf. Svet. *Nero* XXIII 1 (ed. WARGMINTON 2003², 8); e vd. STIRPE (2005, 259 e n. 141, 263s.).

vincitore di tali giochi all'insegna dell'ellenismo internazionale⁹⁴; ed era questa l'immagine di sé costruita da N in quel giro di tempo.

Durante il primo impero la *periodos* comprendeva i quattro grandi *agones* classici detti “della corona” (gli Olimpici in Elide, i Pitici a Delfi, gli Istmici nei pressi di Corinto – la Corinto di san Paolo – e i Nemei in Argolide) più gli *Actia* (introdotti da Augusto nella citata Nicopoli per celebrare la vittoria su Antonio) e, infine, gli *Heraea* di Argo⁹⁵. E Atene e Sparta? Ormai le ateniesi Panatenee erano decadute; e a Sparta i Leonideia in onore dell'eroe delle Termopili erano desueti⁹⁶. Due città e due agoni non rispondenti alle splendenti ambizioni di gloria e d'imperitura fama dell'orgoglioso principe *periodonikes* che contava sulle sue vittorie sportive e artistiche per rientrare trionfalmente in Italia alonato da un'aura d'invincibile popolarità.

Così fu, sia a Napoli⁹⁷ sia ad Anzio che ad Alba sia, infine, nell'Urbe. Nel *caput mundi* Nero fece il suo ingresso «sul carro che era servito per il trionfo di Augusto, vestito di porpora, con una clamide cosparsa di stelle d'oro, in capo la corona olimpica e nella mano destra quella pitica» (così Svetonio)⁹⁸. Dione Cassio scrive che a fianco dell'imperatore v'era il citaredo Diodoro e rievoca una Roma festosa e apparata, «decorata da ghirlande, illuminata da luci e invasa da fumi di incenso», registrando inoltre le lodi adulatorie che accompagnavano il principe tornato in patria: «Ave, vincitore olimpico! Ave, vincitore pitico! Augusto! Augusto! Viva Nerone, nostro Ercole! Viva Nerone, nostro Apollo!»⁹⁹. Un trionfo originale che mutava il percorso tradizionale della sfilata urbica irrualmente concludendosi sul Palatino anziché in Campidoglio¹⁰⁰. A ragione si è parlato di un «trionfo artistico» teatralmente modulato su una *eiselasis*, ossia sull'ingresso in città di un vincitore dei grandi agoni sacri panellenici¹⁰¹. Fu questo l'ultimo grandioso spettacolo neroniano.

12. Epilogo

Di lì a poco, è noto, le cose sarebbero cambiate, fatto salvo l'anelito performativo che accompagnò N sino ai suoi ultimi giorni. Un artista che, mentre incombeva su di lui la catastrofe finale, continuava a progettare e riprogettare la sua arte confidando in cuor suo nel consenso popolare. Un musicista-cantante, esperto di strumenti musicali¹⁰², che

⁹⁴ Cf. e.g. PLEKET (1988, 62s.); BOWERSOCK (1991, 413-16). Per il quadro di riferimento: LA REGINA (2003).

⁹⁵ Si vedano da ultimo PAPINI (2003, 24-49); STIRPE (2005, 227-80).

⁹⁶ Cf. KENNEL (1988, 244s.).

⁹⁷ Per un intrigante *revival* quattrocentesco dell'ingresso di Nerone nella città partenopea: PINELLI (2011, 72s.).

⁹⁸ Svet. *Nero* XXV 1; cito da DESSI-LANCIOTTI (1982, vol. II, 595).

⁹⁹ Dio Cass. LXIII 20, 3-5; cito da SORDI-STROPPA-GALIMBERTI (2006³, 541, 543). Sul trionfo neroniano in Roma, e.g.: CHAMPLIN (2005, 293-300). E vd. *infra* n. 100.

¹⁰⁰ Cf. da ultimo CARANDINI (2010, 250). Ricontri proficui in LA ROCCA-TORTORELLA (2008).

¹⁰¹ Cf. CHAMPLIN (2005, 296-99).

¹⁰² Vd. Svet. *Nero* XLI 2 (ed. WARGMINTON 2003², 16); MAZZONI (2011, 30).

giurava di esibirsi pubblicamente all'organo idraulico e col flauto e con la zampogna¹⁰³. Mentre, lo si è anticipato, è privo di fondamento storico¹⁰⁴ lo svetoniano Nero-pantomimo che accarezzava il sogno, se fosse rimasto al potere, di danzare la morte di Turno, il principe ucciso da Enea.

¹⁰³ Svet. *Nero* LIV 1 (ed. WARGMINTON 2003², 20); e cf. BÉLIS (1989, 761, 766); PIZZANI (1997, 292); CHAMPLIN (2005, 104, 327 n. 101).

¹⁰⁴ Lo ha mostrato GARELLI-FRANÇOIS (2004, 355; vd. anche 364, 366s.).

riferimenti bibliografici

ARNAUD 2004

P. Arnaud, *L'empereur, l'histriion et la claque, un jeu réglé et ses dérèglements*, in Ch. Hugoniot-F. Hurllet-S. Milanezi (éds.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Atti del Colloquio (Tours, 3-4 maggio 2002), Tours, 275-306.

BARTSCH 1994

S. Bartsch, *Actors in the Audience: Theatricality and Doublespeak from Nero to Hadrian*, London.

BÉLIS 1989

A. Bélis, *Néron musicien*, «Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres» CXXXIII/3 747-68.

BETA-D'INCERTI AMADIO 2007

S. Beta-E. D'Incerti Amadio (a cura di), *Quintiliano. Istituzione oratoria (1997-2001)*, introd. di G. Kennedy, Milano, 2 voll.

BONARIA 1965

M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma.

BOWERSOCK 1991

G.W. Bowersock, *La Grecia e le province orientali*, in *Storia di Roma*, progetto di A. Momigliano e A. Schiavone, direzione di A. Schiavone, 2, *L'impero mediterraneo, II, I principi e il mondo*, a cura di G. Clemente-F. Coarelli-E. Gabba, Torino, 409-32.

CADARIO 2011

M. Cadario, *Nerone e il "potere delle immagini"*, in M.A. Tomei-R. Rea (a cura di), *Nerone*, Catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano, 176-89.

CANALI 1993

L. Canali, *L'entomologo Svetonio*, in Id., *Ritratti di padri antichi. Sedici scrittori latini e cristiani*, Pordenone, 155-62.

CANALI-BARELLI 2004⁸

L. Canali-E. Barelli (a cura di), *Decimo Giulio Giovenale. Satire (1976)*, introd. di L. Canali, premessa al testo, trad. e note di E. Barelli, Milano.

CARANDINI 2010

A. Carandini, *Le case del potere nell'antica Roma*, con D. Bruno e F. Fraioli, Roma-Bari, 239-60.

CHAMPLIN 2005

E. Champlin, *Nerone (2003)*, trad. it. Roma-Bari.

CORSO-MUGELLESI-ROSATI 1988

A. Corso-R. Mugellesi-G. Rosati (a cura di), *Gaio Plinio Secondo. Storia naturale*, V, *Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, Torino.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007

R. Degl'Innocenti Pierini, *Pallidus Nero (Stat. silv. 2, 7, 118s.): il 'personaggio' Nerone negli scrittori dell'età flavia*, in A. Bonadeo-E. Romano (a cura di), *Dialogando con il passato. Permanenze e innovazioni nella cultura latina d'età flavia*, Atti del Convegno di Studi (Pavia, 20-21 ottobre 2006), Firenze, 136-59.

DEL CORNO 2011⁶

D. Del Corno (a cura di), *Filostrato. Vita di Apollonio di Tiana* (1978), Milano.

DE MATTEIS 2003

L.M. De Matteis, *Pannelli a mosaico (emblemata) con gli agitadores della fazioni del circo*, in A. La Regina (a cura di), *Nike. Il gioco e la vittoria*, Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004), Milano, 306-309, scheda 54.

DESSÌ-LANCIOTTI 1982

F. Dessì-S. Lanciotti (a cura di), *Caio Svetonio Tranquillo. Vite dei Cesari*, trad. di F. Dessì, introd. e premessa al testo di S. Lanciotti, Milano, 2 voll.

DI BRANCO 1996

M. Di Branco, *L'eroe greco e il paradigma del tiranno. Alle radici del «mito» di Nerone*, «Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens» XI 101-22.

DUPONT 1991

F. Dupont, *Teatro e società a Roma* (1985), trad. it. Roma-Bari.

FUCHS 1989

M. Fuchs, *Panzerstatue des Nero (?)*, in M. Fuchs-P. Liverani-P. Santoro, *Caere, II, Il teatro e il ciclo statuariao giulio-claudio*, Roma, 68-70 e figg. 49-55.

GARELLI-FRANÇOIS 2004

M.-H. Garelli-François, *Néron et la pantomime*, in Ch. Hugoniot-F. Hurllet-S. Milanezi (éds.), *Le statut de l'acteur dans l'antiquité grecque et romaine*, Atti del Colloquio (Tours, 3-4 maggio 2002), Tours, 353-68.

GIARDINA 2011

A. GIARDINA, *Nerone o dell'impossibile*, in M.A. Tomei-R. Rea (a cura di), *Nerone*, Catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano, 10-25.

GRIFFIN 1994

M.T. Griffin, *Nerone. La fine di una dinastia* (1984), trad. it. Torino.

GRIMAL 1991

P. Grimal, *Tacito* (1990), trad. it. Milano.

GROS 1997

P. Gros (a cura di), *Vitruvio. De architectura*, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, 2 voll.

HOLLAND 2004²

R. Holland, *Nerone* (2000), trad. it. Roma.

KELLY 1996

H.A. Kelly, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana* (1979), in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, 69-97.

KENNEL 1988

N.M. Kennel, *ΝΕΡΩΝ ΗΕΡΩΔΟΝΙΚΗΣ*, «AJP» CIX 239-51.

LA REGINA 2003

A. La Regina (a cura di), *Nike. Il gioco e la vittoria*, Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004), Milano.

LA ROCCA-TORTORELLA 2008

E. La Rocca-S. Tortorella, (a cura di), *Trionfi romani*, Catalogo della mostra. Con il coordinamento scientifico di A. Lo Monaco (Roma, 5 marzo-14 settembre 2008), Milano.

LENAZ-RUSCA-FAELLI 2005⁴

L. Lenaz-L. Rusca-E. Faelli (a cura di), *Plinio il Giovane. Carteggio con Traiano (libro X). Panegirico a Traiano* (1994), vol. II, commento di L. Lenaz, trad. di L. Rusca e di E. Faelli, Milano.

MALCOVATI-BARONE-CANCELLI 2007

E. Malcovati-G. Barone-F. Cancelli (a cura di), *Cicerone. Opere retoriche*, Milano.

MARCATTILI 2009

F. Marcattili, *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma.

MAZZARINO 2010

S. Mazzarino, *L'impero romano* (1973), Milano.

MAZZONI 2005

S. Mazzoni, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, «Dioniso» n.s. IV 158-83.

MAZZONI 2011

S. Mazzoni, *Teatri romani: immagini d'impero e d'attori e altre questioni*, in Id. (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 15-35.

MAZZONI 2012

S. Mazzoni, *Nel segno di Apollo*, in A. Gallo-K. Vaiopoulos (a cura di), *por tal varied tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze, 57-74.

MONTERROSO CHECA 2010

A. Monterroso Checa, *Theatrum Pompei. Forma y arquitectura de la génesis del modelo teatral de Roma*, Madrid.

MUSTI 2008

D. Musti, *Lo scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, con appendici di G. Mosconi e M. Santucci, Roma-Bari.

PANI 1991

M. Pani, *Lotte per il potere e vicende dinastiche. Il principato fra Tiberio e Nerone*, in *Storia di Roma*, progetto di A. Momigliano e A. Schiavone, direzione di A. Schiavone, 2, *L'impero mediterraneo*, II, *I principi e il mondo*, a cura di G. Clemente, F. Coarelli, E. Gabba, Torino, 221-52.

PANI 2003

M. Pani, *La corte dei Cesari fra Augusto e Nerone*, Roma-Bari.

PAPINI 2003

M. Papini, *Santuari e giochi panellenici*, in A. La Regina (a cura di), *Nike. Il gioco e la vittoria*, Catalogo della mostra (Roma, 4 luglio 2003-7 gennaio 2004), Milano, 24-49.

PERASSI 2002

C. Perassi, *Aspetti di rovesciamento della tematica monetale augustea nella monetazione di Nerone (zecche occidentali)*, in L. Castagna-G. Vogt-Spira (a cura di), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München-Leipzig, 29-57.

PIGHETTI 1994

L. Pighetti (a cura di), *Tacito. Annali, libri XI-XVI*, Milano.

PINELLI 2011

A. Pinelli, *Napoli 1443: il trionfo meticcio di Alfonso d'Aragona*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, 56-73.

PIZZANI 1997

U. Pizzani, *Il lessico musicale dal greco al latino*, in P. Radici Colace (a cura di), *Atti del II seminario internazionale di studi sui lessici tecnici greci e latini* (Messina, 14-16 dicembre 1995), Napoli, 281-302.

PLEKET 1988

H.W. Pleket, *Per una sociologia dello sport antico*, in P. Angeli Bernardini (a cura di), *Lo sport in Grecia*, Roma-Bari, 31-77.

PÖHLMANN 2008

E. Pöhlmann, *Greek Music and Greek Musicians for Rome-Musica e musicisti greci per Roma*, «Philomusica on-line» VII 29-37 (<http://philomusica.unipv.it>).

REA 2011

R. Rea, *Nerone, le arti e i ludi*, in M.A. Tomei-R. Rea (a cura di), *Nerone*, Catalogo della mostra (Roma, 12 aprile-18 settembre 2011), Milano, 202-17.

SAVARESE 1996

N. Savarese, *Introduzione. Paradossi dei teatri romani*, in Id. (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, IX-LXXV.

SAVARESE 2007

N. Savarese, *A teatro con gli antichi romani*, in Id. (a cura di), *In scaena. Il teatro di Roma antica*, Catalogo della mostra (Roma, 3 ottobre 2007-17 febbraio 2008), Milano, 62-64.

SORDI-STROPPA-GALIMBERTI 2006³

M. Sordi-A. Stroppa-A. Galimberti (a cura di), *Cassio Dione. Storia romana, VI (libri LVII-LXIII)* (1999), introd. di M. Sordi, trad. di A. Stroppa, note di A. Galimberti, Milano.

STIRPE 2005

P. Stirpe, *Concomitanze di feste greche e romane con grandi feste panelleniche tra l'età ellenistica e l'età imperiale*, in D. Musti (a cura di), *Nike. Ideologia, iconografia e feste della vittoria in età antica*, Roma, 227-80.

TRAINA 2003

G. Traina, *Marco Antonio*, Roma-Bari.

VEYNE 2007

P. Veyne, *Che cos'era un imperatore romano?*, in Id., *L'impero greco-romano* (2005), trad. it. Milano, 10-67.

WALLACE-HADRILL 2009

A. Wallace-Hadrill, *La corte flavia*, in Filippo Coarelli (a cura di), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Catalogo della mostra (Roma, 27 marzo 2009-10 gennaio 2010), Milano, 302-307.

WARMINGTON 1973

B.H. Warmington, *Nerone. Realtà e leggenda* (1969), trad. it. Roma-Bari.

WARGMINTON 2003²

B.H. Wargminton (ed.), *Svetonius. Nero* (1977), London.

WINTERLING 2005

A. Winterling, *Caligola. Dietro la follia* (2003), trad. it. Roma-Bari.